

劇場モデルに関する考察：帝国劇場(1911)の「前舞台領域」消滅から捉えた「多目的劇場」誕生の経緯について

著者名(日)	永井 聡子
雑誌名	静岡文化芸術大学研究紀要
巻	13
ページ	81-84
発行年	2013-03-31
URL	http://id.nii.ac.jp/1132/00000642/

劇場モデルに関する考察

—帝国劇場（1911）の「前舞台領域」消滅から捉えた「多目的劇場」誕生の経緯について—

A study on the theater model :

The birth of the Japanese Multi-purpose theater and the elimination of the front stage area at the Imperial Theater

永井 聡子

文化政策学部芸術文化学科

Satoko Nagai

Department of Art Management, Faculty of Cultural Policy and Management

本稿は、「劇場」の意味をオペラ劇場と歌舞伎劇場を軸として考察しながら、舞台と客席の関係性を帝国劇場（1911）の劇場計画をめぐる動きで整理し、日本の劇場が獲得したものと消失したものを検証する。考察の方法は、劇場に関する現場の劇場関係者の言説を中心として論じる。

This is a report on the planning of the Imperial Theater (1911) and the relationship between the audience and the stage. The disappearance of the front stage area and the meaning of "theater" will be discussed while considering Kabuki Theater and the Opera House.

1 - 1. 研究の背景・目的

「劇場」を「民間」「公立」問わず眺め直すと、「劇場」の基本的な空間構成要素は、舞台領域と客席領域が配置されていることである。現代に至る劇場空間の形式が「オーブンステージ」「プロセニウムステージ」と分けられるようにⁱ、この二つの領域を結ぶ在り方によって劇場は様々な様相を呈し、その結ばれ方が重要となる。しかし、特に現代において、公立のホールといえば「多目的ホール」として、基本的には「プロセニウムステージ」形式を採用し、様々な演目に対応できる劇場空間となっている。「観られる側」「観る側」とされるのは、これらを区切る緞帳（幕）が今日の舞台公演ではなくてはならず、その周りには額縁が配置され、額縁の中の世界を固定された椅子席に座って鑑賞することが舞台鑑賞の基本的な鑑賞姿勢となっている。こうした舞台と客席を区切るという発想を定着させたのは近代日本の劇場空間である。しかし、緞帳のある場所に本来は「幕」が用意されていた。重要なのは、それは観客を舞台から遮るものではなかったという事実である。服部幸雄は、『大いなる小屋』の中で、芝居は「幕を後にして演ずる芸」であるとし、「登場してくるものが、それを力として出現する」という、芸能の根源性に関わる精神史がそこにあったと推論した。本来、演劇を見る行為において、観客は舞台に対し異化された芸能要素を自らの意識の中で再編成することを要求され、自然と取り入れてきた歴史がある。古くは、「注連縄」を境に「聖」と「俗」を区別したことは、「神」の存在を想起させ、観る側は「約束事」として舞台の構成を認識し、想像力の中で舞台をまとめ上げた。ここに日本の劇場空間の本質がある。ⁱⁱ

本論では、「劇場」がもつ意味を劇場を構成する舞台と客席を結び前舞台領域を1911年の帝国劇場を中心に検証することで、日本の劇場のモデルについて考察する。すなわち、劇場における前舞台領域の消滅経緯から日本独自の行き方を容認した「多目的劇場」の誕生経緯について検証することを目的としている。

1 - 2. 用語の定義

「劇場」を空間要素、劇構造で舞台と観客の共存を成立する概念とする。「劇場空間」は、物理的に構成する空間要素を指すものとし、「前舞台領域」を舞台と客席を繋げる空間であることとする。

1 - 3. 既往の研究

「劇場」を建築史から捉えたとき、須田敦夫『日本の劇場史の研究』、後藤慶二『日本劇場史』が先駆的な論文である。清水裕之『劇場の構図』は建築的側面から劇場の本質論を「視軸」という概念を用いて検証しており、布野修司『建築論集 - 都市計画という幻想 - 』では、都市論の中において「劇場」の在り方を精神史に関連づけて論じている。服部幸雄『大いなる小屋』は、「劇場」を日本の芝居小屋の誕生から江戸時代の芝居空間の諸要素の意味を精神史から説き起こしている。これらの論文から「劇場」の構成要素の意味を考察する上で大いに示唆を与えられた。その上で、本論では、「劇場」の本質論から帝国劇場建設の意味を中心に、現代の「多目的劇場」の誕生経緯について考察する。劇場空間の展開を考える際、今後の日本の劇場文化を考察することにも繋がることを見据え、この点に着目して我が国の劇場モデルを検証することが目的である。

2. 「前舞台領域」の消滅

我々が言う「劇場・ホール」が「芝居小屋」と呼ばれていた江戸時代、歌舞伎上演を主とする空間には、物理的劇場構造と芝居の上演という関係性の核として、宗教的性格である「聖」と、「俗」、階級性を反映させた侮蔑の称とが混ざりながら、そこには舞台と客席が一体となる仕掛けが用意されていた。本来、我が国の劇場空間が持つ特色には、額縁（プロセニウムアーチ）が決定づける「観る」「観られる」といった対向型ではない空間が存在していた。「舞台」と「客席」との対向関係が存在しない日本の芝居小屋

をクウルト・グラアザは、「舞臺は矢張歐羅巴と同じく幕で閉ぢ」ているけれども、その幕は劇場の横幅全體を満し、特にそれ丈を插める額の設備がない。幕を容れ、従つて亦臺景を仕切るやうになる縁が無いのが、日本の舞臺の効果が我々のと相違する第一の特徴である。唯之だけの事からも日本の演劇と歐羅巴の演劇との目的に根本的の懸隔の存する證明が立つと思ふ。」と、1912（明治45年）四月七日『読売新聞』「日本の劇場の舞台透視法」ⁱⁱⁱの中で書いている。江戸時代の芝居小屋の中、舞台上に設置された「羅漢台」や「吉野」は、舞台と客席との対向関係ではないその証拠であり、観客は次に登場する役者を始まる前に認識し、一方で登場を待ちわびる観客席の興奮とともに、劇場全体としての一体感を実現していた。舞台を裏から見た観客は、役者の背中とその向こうに同じ観客を視界に入れるという二重の視線も持っていた。つまり、「見える」「見えない」ことよりも「見え方」の多様性が容認されていた空間ということになる。こうした日本的劇場空間の意味は重要である。プロセニウムアーチという額縁によって舞台と客席を区切るという、日本の劇場空間の欧風化が実践された近代とはまったく別の次元で創造されてきた我が国の劇場文化がある。ところが、明治の欧風化政策の中、明治44年に開場した帝国劇場建設をめぐる、舞台と客席の関係性を示す前舞台領域が消滅する。新劇場建設にあたり『演劇改良全』の中で末松謙澄は以下のように書いている。舞台と客席の関係性に関する重要な記述に下線を引いた。

「元来演劇は額縁内が世界である。其の中に其世界の空氣が張って居るのである。これから逸脱しては世界外の者となる①のである。花道の揚幕内から声をかけて飛び出したり、見物席から舞台へせり蹴り上がるなどは驚異を以て感興を轉ぜんとする作者の卑怯なる愚案である。誘笑の為に喜劇役者や噺家が利用する唯一の利器である。子供を苛めて見物を泣かさんとすると同様式のもので寧ろ奇術師の小屋に於てなすべきことである。且俳優の扮装は接近して見るべきものとはではない。花道にての所作事中の姫君の毛氈は興の醒めるものである。構造の上から云ふても一階建の少人数の芝居でなければ、花道の過半は二三階席にては見得ないのである。然し如何なる程度に於いてもこれなくては承知ができぬ様子であったから、甚だ不得要領なものを付けることにしたのである。②」^{iv}

下線①は、西欧のオペラ座を新劇場建設のモデルにと検討していた証拠であり、すでに芝居小屋のもつ舞台と客席との関係性を一新しようという意図を汲み取ることができる。②は、新劇場の建設にあたり、演劇界で話題となった仮設花道のことである。花道上における演技が「見えない」ことへの容認はこのときから始まったと言ってよい。

我が国の劇場空間の大転換期となったのが明治末期である。帝国劇場の空間は、パリのオペラ座を模したものとされており、『演劇改良全』には、オペラ座の図が付され、決定的な資料はないものの、劇場の演目は当初、オペラを上演する予定であり、それは「帝国ホテルを設立するに尽力したのと同じで外国貴賓の来朝せられた際に、其の観覧

を仰ぐべき演芸の場所がないから、之れを利用し得られる建物を一つ設けて置きたいと思ったのと、又一にはこれによつて演劇改良の道を講じたいと思ったからである。」と、渋沢栄一は『青淵園回顧録』の「帝国劇場の創立」の中で書いている。続いて、「明治三十九年頃、伊藤公の許へ押しかけて行き、是非演劇改良の事業に力を添へてくれよと相談をもちかけたのである。」とあり、「明治三十九年」時の「新劇場」計画では、①貴賓席は二階正面中央、②廻り舞台は、二重でバックステージ（奥舞台）を備えていた（『建築雑誌』明治39年9月）が、明治41年には、奥舞台はなくなり、花道が両脇花道として加えられ、ちよぼ床、下座、囃子席は「必要に応じてアーチ内に仮設」された。さらに実際には「花道」が下手に斜めに配置され、オーケストラピットも設置された。また、明治39年2月2日『中央新聞』「大劇場設立の問題」劇場専攻者、保岡工学士談においては、「欧米に建築主任者」を派遣することを訴え、「殊に日本の歌舞伎に通じ、其技術と舞台の関係如何を充分に会得した頭脳を有って居なければならぬ、さもないと、只欧米劇場の賛美にばかり心配して、一も欧米式二も欧米式となり、其結果床の浄瑠璃や下座の囃子をオーケストラに移したり、花道を廃したりするような珍案も出来して、数百年来一種独特の美を備へて発達し來つた、日本の歌舞伎の所作事は、模範劇場の為に打ち壊されるやうな始末になる。」と書いた。ヨーロッパにおける近代劇場は、16世紀以後オペラが劇場空間の理念を生み出し、熟成され、発展させる一方で、我が国における劇場空間の欧風化をめぐるの混乱が窺える。「額縁」を配置し、「花道」を排し、歌舞伎を構成していた諸要素を額縁の中に収め、必要なときには仮設したことで「前舞台領域」を消滅させた。我が国の劇場空間において、前舞台領域を消滅させたことは、現代におけるいわゆる「多目的ホール」を誕生させる契機となった。

明治末期、19世紀の終わりには「プロセニウムアーチ」導入時における2つの方向性が認められる。

それが、「分断」と「融合」を繰り返す中、①均質 ②不均質の混合が日本の劇場空間において構成されてきた経緯があることを前提としたい。意識の中で再構成するという行為は、観客がどの客席からも平等な視界を確保するという均質さとは別の次元で捉えなければ説明できない。鑑賞対象が同じように見えることが日本の劇場空間には当てはまらない。舞台に対し異化された空間構成について、清水裕之は『劇場の構図』の中で、特に文楽の空間構成に着目してそれを「均質性」「不均質性」という概念で指摘した。

「人形浄瑠璃の場合には、舞台の人形と遣い手、床の語り手と三味線が観客に対して並列して配置されている。従つて、芸能空間の全体は、決して均質になり得ない。（下線、筆者による）床の脇で聴いている観客と、ずっと後方の席で聴いている観客とでは、あきらかに芸の受け止め方が異なるであろう。床に近い観客は、どうしても義太夫の語りに強く影響を受けるであろうし、また後方の席では、義太夫の緊迫感は薄くなるであろうが、今後は全体を総合的に眺めることができる。異化の指向の強い芸能空間は、このように本来不均質を前提としているのである。（下線、筆者による）」^v

また、ドナルド・キーンは、吉田健一・松宮史朗訳『能・文楽・

歌舞伎』講談社、2009 年の中で、「少なくとも文楽では、西欧のある種の人形芝居のように、観衆に芝居ではなくて現実がそこにあると思わせたい誘惑が見事に斥けられている。」^{vi}と述べ、そこにリアリズムが欠如していることを前提として観客が自身の中で舞台をまとめあげている事実を指摘した。

小山内薫は、『芝居入門』の中で日本の劇場空間の特色とその展開について述べている。以下、文中の下線は筆者による。「これを要するに、舞台の迅速な且芸術的な転換に於いては、日本より百年も遅れて「廻り舞台」を持った西洋の方が今では、遙に日本を凌駕してゐるのである。その故は、西洋には進歩があつて、日本には「進歩」がなかつたからである。日本の舞台設備は二世長谷川勘兵衛のあの巧緻にまで達しながら、それから先へは今に一歩も出ないものである。残念ではないか。口惜しいではないか。併し、それ程「廻り舞台」「引舞台」などでは成功してゐる欧羅巴人も、日本の「花道」の使ひ方には、いまだに無知であらうしい。」と書いた。また、「柏林博物館のクルト・グラアザ氏は、いつか日本へ来た時、沼津の平作の花道の使ひ方を見て、國へ歸つてから、その鑑賞を興味深い、しかも學理的な論文で発表した。私はその翻譯を木下杢太郎君の筆で読売新聞の昏上に（後「地下一尺集」に収めらる）見た記憶がある。ラインハルトはあの論文を讀まなかつたのだらうか。」^{vii}とし、「誠に「花道」は日本演劇の唯一の誇り①である。本花道を川と見て、假花道を岸と見た「野崎」の幕切れ。両花道を吉野川の兩岸と見た「妹背山」の山の段。人物が假花道から正面の「歩み」を通つて本花道へ掛かる間に、舞台から景色を転換する技巧（今の「沼津」の場合、「切れ興三」の木更津など。）かういつた花道の使ひ方は、まだ西洋人の夢想だにしない所②であらう。所詮「幕外の引込み」（この場合には花道だけが一つの舞台を形作るのである）などに至っては、決して世界の何処にも類例を見ることが出来ない③。併し、私達は決して安心してはゐられない。私達は私達の唯一の誇りである「花道」を尚一層有効に尚一層藝術的に為上げなければならぬ。「廻り舞台」に進歩があつたやうに「花道」にも進歩はあるに違ひない。ラインハルトのやうな人が、若し日本の「花道」の眞の使用法を知つたら、この先又どんな事を考へ出すか測り知れないのである。私は窃に心配する。「廻り舞台」で西洋に負けた日本が、また「花道」で西洋に負けるやうな時が来なければ好いがと。④」^{viii}帝国劇場が完成された後の 10 年後、築地小劇場のような実験室としての小劇場では舞台と客席の関係性は演出との関連で多様性を持つに至ったが、小山内薫の言葉、特に①～④の下線では、後の日本の劇場空間の「無目的な」多目的劇場誕生を示唆している。

3. 現代における「多目的ホール」の展開

舞台と客席は同じ大屋根で括られており、花道を含む劇場空間の諸要素から構成される前舞台領域が劇場の特色であり、これは額縁はありながら、馬蹄形の客席で一体感を創造したオペラ劇場との同一性を見ることができる。一方、W. シェイクスピアの作品が上演された当時の劇場や能舞台との相違は、「半屋外」「半屋内」というキーワードで括

り、「ひとつの空間の中に閉じ込めて宇宙を表現する」という劇場空間という見方をすれば、プロセニウムアーチという額縁で区切られた劇場空間も芝居小屋も、馬蹄型のオペラ劇場、棧敷で囲む芝居小屋は、同様の宇宙を形成していたと捉えることができる。表現の可能性に関しては、オペラ劇場は、「奥行き」を拡げ、芝居小屋は「花道」「大臣柱」「棧敷席」から構成される前舞台領域を配置することで、中心を解消する空間構成が成立したのである。こうした劇場空間において、遠近法がもたらすリアリティは存在しない。一方、オペラが劇場空間に対して行った挑戦について、清水裕之は、『[建築設計資料] 63 演劇の劇場 プロセニウムケーし来とオープン形式の相克』^{ix}の中で、以下のようまとめている。

①第一の挑戦

- ・劇場への透視画法の導入に代表される奥行きと拡がりへの挑戦
- ・限定された空間の中に、いかにして「無限な宇宙を擁護するか」という戦い
- ・劇場美術史の中で最高位に位置づけされるビビエナー族の背景画を見るとき、劇場空間における無限への執念がいかに強大なものであったか

②第二の挑戦

- ・劇場にいかに神を出現させるかという挑戦
- ・擬人化された神ではなく、宇宙精神としての神のことであり、具体的には天地を支配する力のこと
- ・天地を支配する力を最も象徴的に啓示するのは、物理力としての重力
- ・その足跡は、劇場における機構の技術の歴史に見ることができる

しかし、帝国劇場建設の問題は、オペラ劇場と歌舞伎劇場がそれぞれに舞台と客席空間の一体性を実現していたにもかかわらず、それぞれがもつ「宇宙精神」から反映された舞台要素を新たに同一空間にあてはめてしまったことにある。

劇場の近代化は、そもそも社会の階級性を反映した空間でありながら、舞台と客席の高揚感から生み出される捉えようのない両者の矛盾性に満ちた空間であり続けてきた歴史である。この矛盾性を確保することで劇場は本来の意味を持つ。逆にこの矛盾性を消し去ろうとした瞬間に劇場の生命力が失われるのである。

現代の劇場において表現の可能性を上げたのは、「照明」という新しい技術である。それは、ホリゾンという舞台奥の無限の広がり可能性を実現させ、プロセニウムアーチ内でのからくりの技術的完成度を高めた。

19 世紀から 20 世紀初頭において、演出家であり舞台照明家であるアドルフ・アッピア（1836 - 1928）の演出論には、近代演出論に照明設備の導入という近代技術を持ち込み、劇場空間に大きな影響を与えた。それは現実の再現ではなく、舞台の本質を捉える光のリアリティであった。

ヨーロッパの劇場空間を大きく変えた劇場に、バイロイト祝祭劇場（1876 年開場）がある。現代でもその姿を堅持している。R. ワーグナーが建築家の連携により実現した「舞台と客席との関係性」に特色がある。「二重のブ

ロセニウムアーチ」の構造が、客席からオーケストラピットを視界から消し、「舞台と客席の一体感」を創出した。それは劇場の近代化に大きな影響を与えた。西洋の劇場では平土間席を囲むように重層された桟敷席をもつ、いわゆる囲み型（馬蹄型）の客席から、封建社会のヒエラルキー下での視覚の不均質さを解消する客席空間であったが、バイロイト祝祭劇場において客席に優劣をなくす均等の資格レベルをもたせようとした結果、その客席空間は囲み型（馬蹄型）から扇型の客席空間へと革命的な空間表現の変化が遂げられた。^xここではまた内部空間の装飾性が排除されるなど、機能性を直接形態に表現しているという点においても、近代建築の先駆性が見られる。その後、M. リットマンによるプリンツ・レゲンテン劇場（1901年）で、この扇型の客席形態が借用され、ドイツの近代劇場の理念が確立された。19世紀末から20世紀初頭において、演出家であり舞台照明家であるアドルフ・アッピア（1826－1928）は、舞踊家エミール・ジャック・ダルクローズとともに、ドレスデンにダルクローズが設立したダルクローズ学校内（1911年）ホールにおいて、ルネサンス以来初めて、舞台空間と客席空間を区切るプロセニウムアーチを取り除いた空間を実現した。そこには、照明のリアリズムが「観念の存在に根拠を置く」^{xi}としたアッピアの演出理念は、舞台と客席のそれぞれの構造を心理的に結びつける。加えて重要なのは、劇場技術とダルクローズの身体表現に基づいた「演劇創造と劇場空間との協力関係」である。

4. まとめ

「劇場」が常に舞台と客席が一体となった空間の中で、観客が現実の時間軸とドラマの中の時間軸とを交差させながら、共通の劇的空間が創造される場であるならば、観客が存在し鑑賞するだけで「参加」の意義は達成される。江戸時代当時の観客にとっては、芝居小屋とは、興奮した観客も舞台の世界と融合し、日常と非日常表裏一体となった場であったと思う。しかし、明治の欧風化政策の流れの中で開場した「帝国劇場」は、それまで芝居小屋がもっていた風紀の乱れや経営システムの近代化など脱芝居小屋を謳った劇場建設であり、我が国を代表するような劇場づくりを目的としたものだった。民間資本ではあったが「国力」目線であったことがいまの公立文化施設の運命を決定づけている。作品創造と空間の関わりというよりは歌舞伎もオペラも近代演劇もどのジャンルでも上演するという我が国独自の行き方を容認した、いわゆる「多目的」ホールの原型が誕生した。舞台と客席が対向型になる劇場空間に矯正されたのである。

注

- i 建築思潮研究所・編『[[建築設計資料] 63 演劇の劇場プロセニウム形式とオープン形式の相克]、株式会社建築資料研究社、2006年、p.16-24
- ii 服部幸雄『大いなる小屋』平凡社、1994年、pp.247-255
- iii 太田雅雄『木下幸太郎全集』第十九巻（「地下一尺集」を定本）、岩波書店、1982年、pp.329-334
- iv 末松謙澄『演劇改良全』、文学社、1886年、pp.36-37
- v 清水裕之『劇場の構図』、鹿島出版会、pp.48-49

- vi ドナルド・キーン、吉田健一・松宮史朗訳『能・文楽・歌舞伎』、講談社、2009年、p.215
- vii 小山内薫『芝居入門』、プラトン社、1924年、p.149
- viii 前掲vii、pp.152-153
- ix 前掲i、pp.7-8
- x 永井聡子・清水裕之「明治末期より昭和期に至る劇場空間の近代化に関する研究」日本建築学会計画系論文集、第513号、1998年、pp.135-142
- xi 永井聡子・清水裕之「アドルフ・アッピアの演出理念における舞台と客席の関係性 20世紀初頭における劇空間に関する研究 その1」日本建築学会計画系論文集、第487号、1996年、pp.79-86

【参考文献・文献】

- 永井聡子「劇場空間と演出空間の総合関係に関する考察ー築地小劇場の劇場空間その1」日本建築学会東海支部研究報告集、第35号、1997年
- 永井聡子・清水裕之「明治末期より昭和期に至る劇場空間の近代化に関する研究ー前舞台領域の空間的変遷」日本建築学会計画系論文集、第513号、1998年
- 永井聡子、博士論文「日本における劇場の近代化に関する研究」名古屋大学、2001年
- 永井聡子「特集・地域をプロデュースするための方法と課題」、『ESTRERA』、統計情報研究開発センター、2011年10月号 pp.2-7
- カール・ハアゲマン、新関良三訳「舞台芸術 演劇の実際と理論」、内田老鶴圃（初版）、1920年
- 坂本俊一編『帝国劇場案内』、1911年
- 上野芳太郎編『帝国劇場案内』、1918年3月
- 小山内薫『芝居入門』、プラトン社、1925年
- 横河民輔追想録刊行会「横河民輔追想録」、株式会社技報堂、1955年
- 『横河民輔追想録』、横河民輔追想録刊行会、1947年
- 渋沢栄一「帝国劇場の創立」
- 青淵回顧録刊行会編『青淵回顧録』上、同刊行会、1927年
- 稲垣栄三『日本の近代建築[その成立過程](上)』、鹿島出版会、1993年
- 歌舞伎座復興記念限定版『歌舞伎座』、株式会社歌舞伎座出版部、1951年
- 島村抱月「抱月全集」日本図書センター、1919年6月28日初版発行／昭和54年9月30日複製発行
- 「帝国劇場創立の計画」『建築雑誌』第20号、237 1906年9月
- 「帝国劇場」『建築世界』第五巻第四号、1911年
- 上田敏「国立劇場の話」『新小説』1906年2月初出
- 小谷喬之助『現代の劇場空間』、新建築技術叢書4、彰国社、1975年
- 遠山静雄『舞台照明五十年』、相模書房、1966年
- 遠山静雄『舞台照明学下巻』、リポレポート、1988年
- 河竹繁俊「歌舞伎演出の研究」、早川書房、1951年
- 伊原敬郎『日本演劇史』、藤森書店、1904年
- 吉見俊哉『博覧会の政治学 まなざしの近代』、岩波書店、1991年
- 小谷喬之助『現代の劇空間（新建築技術叢書4）』、彰国社、1975年
- 明治45年（1912年）4月7日『読売新聞』掲載
- 菅井幸雄『築地小劇場』、未来社、1974年
- 浅野時一郎『私の築地小劇場』、芸能発行所、1981年
- 嶺隆『帝国劇場開幕』、中公新書、1996年
- 帝劇史編纂委員会編『帝劇の五十年』、東宝、1966年
- 田中彰『明治維新と西洋文明ー岩倉使節団は何を見たか』、岩波新書、2008年
- 久米邦武編、田中彰校注『特命全權大使 米欧回覧実記（一）（二）（三）』、岩波文庫、2007年
- 佐藤武夫『公会堂建築』、相模書房、昭和1972年
- 遠山静夫「多目的単一劇場と群劇場」J I T T機関誌No.9、1977年
- 清水裕之『劇場の構図』、鹿島出版会、1988年
- 清水裕之『21世紀の地域劇場』、鹿島出版会、1999年
- 編集日本の美学編集委員会『日本の美学 第一六号』、株式会社ペリカン社、1991年
- 藤波隆之『傳統演劇の再発見』、株式会社白水社、1998年
- 布野修司『建築論集 - 都市計画という幻想 - 』、彰国社、1998年